

Las *Geórgicas* como modelo genérico en la literatura española

Elena HERREROS TABERNERO

Universidad Complutense
elenaherrerros@hotmail.com

Recibido: 26 de julio de 2005
Aceptado: 6 de octubre de 2005

RESUMEN

En el trabajo se analizan las características propias del género didáctico moldeadas a imagen de la poesía didáctica latina, concretamente de las *Geórgicas* de Virgilio, de dos poemas didácticos españoles de diferente época: el *Poema de la Pintura* de Pablo de Céspedes (1649) y *La Música* de Tomás de Iriarte (1780). Ambos poemas observan las convenciones propias del género del poema didáctico clásico como son el proemio, llamadas de atención al lector o discípulo, el elogio del mecenas y la aparición de numerosos excursos que amenizan la enseñanza. En tales tópicos genéricos siguen las pautas marcadas por Virgilio en su obra didáctica *Geórgicas*.

Palabras clave: Tradición clásica. Poesía didáctica. Virgilio. *Geórgicas*.

HERREROS TABERNERO, E., «Las *Geórgicas* como modelo genérico en la literatura española», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.*, vol. 25 núm. 2 (2005) 5-35

The *Georgics* as generic model in the spanish literature

ABSTRACT

In this paper we will analyze the generic configuration according to the latin didactic poem *Georgics* by Virgil of two different Spanish poems: the *Poema de la Pintura* de Pablo de Céspedes (1649) y *La Música* de Tomás de Iriarte (1780). Both poems observe the main characteristics of the didactic classic poem that are: proemium presenting the subject taught, allusions to the reader or pupil in order to involve him in the poem, praise of the supporter and numerous digressions to amuse the teaching. This generic topics are taken from the virgilian didactic poem.

Keywords: Classic tradition. Didactic poetry. Virgil. *Georgics*.

HERREROS TABERNERO, E., «The *Georgics* as generic model in the spanish literature», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.*, vol. 25 núm. 2 (2005) 5-35

SUMARIO 1. Introducción. 2. El *Poema de la Pintura* de Pablo de Céspedes. 3. Iriarte y *La Música*. 4. Referencias bibliográficas.

1. INTRODUCCIÓN

Virgilio mismo declara su poema dentro de la tradición didáctica, concretamente de la línea hesiódica al llamarlo canto ascræo¹:

salve magna parens frugum, Saturnia tellus,
magna uirum; tibi res antiquae laudis et artis
ingredior, sanctos ausus recludere fontis,
Ascræumque cano Romana per oppida carmen. (II 173-176)

La poesía didáctica, como todo género literario, se apoya en unos fundamentos teóricos que la definen como tal. Hay algunas constantes formales y estructurales que se repiten en todos los poemas así clasificados que permiten definirlos dentro del género didascálico². Estos elementos o convenciones se estructuran, desde el punto de vista del contenido, en torno al pacto didáctico: enseñar algo a alguien. Así todo poema consta de tres elementos fijos³:

1. Proemio o declaración del poeta de la materia a desarrollar. Dentro del proemio, que suele situarse al principio del poema —y también al inicio de cada libro o canto—, el poeta invoca a las musas o divinidades adecuadas al tema tratado. La dedicatoria a un personaje más o menos contemporáneo del poeta con cierta relevancia social, que ejerza de protector o mecenas del autor es otro de los puntos obligados del proemio.

2. Uno de los componentes esenciales del género didáctico es la relación con el destinatario. Se estructura el poema en torno al *yo* y al *tú*; la figura del receptor real al cual el autor se dirige es fundamental. Mas desde Hesíodo hasta los últimos poetas latinos, el diálogo entre un narrador y un receptor opera de forma diversa, si bien hay algunos caracteres fijos en todos los autores didácticos. Servio lo dice así: cada obra didascálica requiere dos *personae*, un *doctor* y un *discipulus* que dialoguen entre ellos⁴. En torno a esta relación se organiza cada texto, que podrá, dentro de la ficción del diá-

¹ Cf. A. J. BOYLE, *The Chaonian Dove*, Leiden 1986, p. 36.

² Cf. K. H. HEINZ, *Vergils Georgica. Strukturanalytische Interpretationen*, Tübinga 1971; M. GIGANTE (ed.), *Le Georgiche*, Nápoles 1982; M. SCHMIDT, *Die Komposition von Virgils Georgica*, Meisenheim 1968; O. KLINGNER, *Virgils Georgica*, Zurich 1963. Sin embargo estos estudios suelen olvidarse de la concepción de poesía didáctica. Hay otros análisis importantes, aunque desde una óptica diferente, como el de WILKINSON, *The Georgics of Virgil*, Cambridge 1969. Sólo la revista *MD* 31 (1994) dedica un número por completo al estudio del destinatario en la poesía didáctica, destacando el artículo de A. SCHIESARO «Il destinatario discreto. Funzioni didascaliche e progetto culturale nelle *Georgiche*», 112-129; y el capítulo de G. KROMER «The Didactic Tradition in Vergil's *Georgics*» en *Virgil's Ascræan Song*, Australia 1979, pp. 7-22.

³ Sobre la codificación de los elementos estructurales del género poético didáctico en la literatura clásica cf. E. PÖHLMANN, «Sabiduría útil: el antiguo poema didáctico», en *Historia de la literatura*, t. 1, *Literatura clásica*, Madrid: Akal, 1988, pp. 135-162. Las convenciones del poema didáctico en la literatura española han sido estudiadas por A. GALLEGU BARNÉS, «La relación autor/lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades», *Criticón* 58 (1993) 103-116, y A. RALLO GRUSS, «Tópicos y recurrencias en los resortes del didacticismo: confluencia de diferentes géneros», *Criticón* 58 (1993) 135-154.

⁴ D. KONSTAN ofrece un interesante estudio sobre las diversas funciones de emisor y receptor en el poema didáctico en su artículo «Foreword: To the Reader», *MD* 31 (1994) 11-22.

logo, animar y llamar la atención del lector, ya sea de manera agresiva, ya sea en tonos indulgentes: imperativos, subjuntivos exhortativos, perífrasis de obligación y deber... Los recursos que utiliza el autor didáctico son variados y siempre destinados a llamar la atención del lector. Por otra parte la reflexión del poeta sobre su función, sobre su acción sobre el lector se refleja en las numerosas incursiones de éste dentro del poema para abreviar, dar un giro a la materia, anunciar el fin de un núcleo temático o excusarse por la imposibilidad de extenderse más sobre un tema determinado.

3. Para relajar la aridez de la enumeración de preceptos y enseñanzas el poema didáctico se jalona a cada paso de digresiones y excursos. La variación de los contenidos de estos «anticlímax» es ilimitada, pueden estar motivados por una éfrasis, una explicación de un fenómeno de la naturaleza, pueden ser narraciones mitológicas o etiológicas... Tales digresiones no constituyen un mundo aparte de lo que es la materia puramente didáctica, sino que se hallan en estrecha relación con ella, no sólo ilustrando o ejemplificando los preceptos explicados, es simplemente otra forma más sutil de seguir enseñando. Tal es el caso del excurso del canto al trabajo y de la Edad de Oro (G. I 121-150), que tiene su referente en los *Trabajos y días* de Hesíodo⁵ o la alabanza de Italia (II 136-176) y el elogio de la vida de los agricultores (II 458-540); o el más famoso, el epilío de Aristeo, dentro del cual se enmarca el mito de Orfeo (IV 281-558).

Todos estos elementos, sabiamente combinados y utilizados en función de un contexto y una finalidad, definen las *Geórgicas* como un poema didáctico. Los autores posteriores que sigan la senda marcada por Virgilio tratarán de imitar tanto las convenciones del género, como ciertas partes de su contenido⁶.

2. EL POEMA DE LA PINTURA DE PABLO DE CÉSPEDES

El *Poema de la Pintura* de Pablo de Céspedes es el ejemplo más temprano de que disponemos de un poema didáctico moldeado a imitación de las *Geórgicas*. Fue publicado por primera vez en 1649 incluido en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco para comprobación de la doctrina que expone en los capítulos de su obra, cómo dice él mismo en el prólogo inédito⁷. Posteriormente fue editado, también fragmen-

⁵ Prácticamente todos los poemas didácticos de la literatura griega recurren a este excurso: HESÍODO, *Op.* 106 ss., ARATO, *Phaen.* 96 ss. y en los latinos: LUCRECIO, V 925 ss. (aunque en este caso se sustituye la mítica edad áurea por una reflexión racionalista sobre los orígenes del hombre, más apropiada a la intención perseguida por el autor latino), el propio Virgilio en las *Geórgicas*, como estamos viendo, OVIDIO, *Ars amatoria* II 467-488; sobre este asunto cf. V. CRISTÓBAL, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980, pp. 440 ss; y P. A. JOHNSTON, *Virgil's Agricultural Golden Age*, Leiden 1980.

⁶ No son los únicos poemas didácticos moldeados a imagen de un poema latino, concretamente de las *Geórgicas*. El prof. Vicente Cristóbal ha estudiado el poema de Moratín, *La Diana*, a la luz de su modelo virgiliano: «De las *Geórgicas* de Virgilio al *Arte de la Caza* de Moratín», *Habis* (1991) 191-205. También ha analizado otro poema didáctico, *El arte de Putear*, de Moratín padre, que sigue otro modelo antiguo; el *Arte de Amar* de Ovidio: «Nicolás Fernández de Moratín, recreador del *Arte de Amar*», *Dicenda* 5 (1986) 73-87.

⁷ Existe una edición moderna del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, ed. de B. BASSEGODA I HUGAS, Madrid 1990.

tariamente por el editor del *Parnaso Español* López Sedano, y por R. Fernández, pero siguiendo el orden de Pacheco, es decir, los trozos dispersos y sin reparar que están divididos en dos libros o cantos. Otras ediciones, que son las que hemos consultado, son las de Ceán Bermúdez en su *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800 (ed. facsímil 1965), t. 5, pp. 324-343; A. de Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Madrid 1966, pp. 364-366; y M. J. Quintana, *Poesías selectas castellanas*, Madrid 1838.

El autor, Pablo de Céspedes, fue una personalidad artística e intelectual indiscutible del Siglo de Oro. Humanista polifacético, pintor, historiador, crítico de arte y poeta, representa al artista y esteta de formación manierista recibida en Italia, pero con estrechos vínculos con los eruditos y humanistas de su tiempo. Capaz de marcar la primera etapa del barroco, la proyección de toda su obra supone un riguroso programa humanista en donde se revisan los presupuestos del siglo XVI y se produce una adecuación a la Contrarreforma del siglo XVII⁸.

Su obra apenas se ha conservado; toda ella no ocupa apenas cincuenta páginas. La encabeza el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, dirigida a Pedro de Valencia, al que siguen un *Discurso sobre la arquitectura del templo de Salomón* —más bien sobre el origen de la columna corintia—, una carta a Pacheco sobre los procedimientos técnicos de la pintura, y algunas pequeñas composiciones poéticas como el *Poema sobre el cerco de Zamora* o el poema *En elogio de Fernando de Herrera*; y la obra que más nos interesa, el *Poema de la Pintura*⁹.

Según R. Cobo Sampedro¹⁰, el *Poema* es obra juvenil que repasó ya en los últimos años de su vejez. Los fragmentos conservados consisten en 76 octavas que, desperdi-

⁸ En cuanto a datos biográficos concretos de Pablo de Céspedes apenas hay pruebas documentales. Su nacimiento ha sido fechado por Ceán Bermúdez en 1538, mientras que Pacheco lo sitúa en 1548. Su muerte parece haber ocurrido en 1608. Aunque es un dato no verificado, realizó estudios en Alcalá, donde adoptará el humanismo cristiano propio de la Contrarreforma de Felipe II. Sabemos que realizó al menos un viaje a Italia, de los sesenta a 1577. Volverá a España en 1583. En Italia se relacionó con humanistas como Benito Arias Montano. A su regreso a Córdoba como racionero de su catedral adquiere enorme prestigio nacional y desarrolla la mayor parte de su corpus artístico. Es en esta etapa de su vida cuando contribuye sobremanera, en estrecho vínculo con dos importantes círculos intelectuales españoles, el sevillano y el granadino, al brillante desarrollo del barroco español del siglo XVII, sentando las bases del humanismo imperial español junto a figuras de la talla de Fernando de Herrera, Francisco Pacheco, Juan de Mal Lara, Arias Montano o Francisco de Medina. Estos círculos, especialmente el sevillano, con Herrera como máximo representante, contribuyen decisivamente a la formación de las ideas sacro-imperiales españolas para la grandeza de la tierra, para lo cual los poetas realizan una extensa labor poética laudatoria del programa imperial, bases que reflejan claramente los escritos teóricos de Céspedes, y de las que no se halla lejos su *Poema de la Pintura*. Cf. R. COBO SAMPE- DRO, *Pablo de Céspedes. Apuntes biográficos*, Córdoba 1881; F. M. TUBINO, *Pablo de Céspedes*, Madrid 1868; y J. RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada 1993. Sobre su labor como pintor cf.: J. RAMÍREZ DE ARELLANO, «Artistas exhumados: Pablo de Céspedes, pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y ¿músico?», *Boletín de la Sociedad Española de Escultores* II (1903) 204-214; M. GÓMEZ MORENO, «El gran Pablo de Céspedes» *Boletín de la Academia de Bellas Artes y Letras de Córdoba*, 1948; J. M. BROWN, «La teoría del Arte de Pablo de Céspedes», *Revista de Ideas Estéticas* 23 (1965) 95-105; y A. GIL SERRANO, «La pintura de Pablo de Céspedes», *Axerquia* 14 (1982) 7-19.

⁹ Toda su obra se halla editada en CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, pp. 268-352.

¹⁰ Cf. R. COBO SAMPE- DRO, *op. cit.*, p. 44.

gadas en su obra, reprodujo Pacheco: capítulos I, II y XII del libro primero, capítulos I, VI, VII, VIII, IX y X del segundo, y capítulos IV y V del tercero.

El *Poema de la Pintura* se conserva por lo tanto sólo fragmentariamente. Como ya hemos dicho, no vio la luz durante la vida de su autor, y sobrevive, en parte gracias a la reproducción que Pacheco, su amigo y discípulo hizo de ella. Emplea éste partes del poema en su propio tratado, el *Arte de la Pintura* 1649, siempre que las encuentra oportunas. De esta manera es imposible conocer una completa transcripción del texto, así como tampoco el plan, orden e intención del *Poema*. Si bien algunos autores, como J. M. Brown¹¹ dudan de que a Pacheco le hubiera llegado la obra en su totalidad. La afirmación hecha en el prólogo del *Arte de la Pintura* en el sentido de que se propone incluir «algunas de aquellas sus famosas estanzas que vinieron a mis manos después que pasó a mejor vida...» pudieran interpretarse como que él sólo tuvo acceso a una parte del mismo. Ceán Bermúdez, en la edición que del *Poema* realiza en su *Diccionario*¹² intentó seguir el plan que adoptó su autor: lo dividió en dos libros, puso al margen los epígrafes de las materias que contienen las octavas, y corrigió éstas «de varios defectos que se notan en las ediciones anteriores, conforme á un códice original (que se ha tenido presente) del *Arte de la Pintura* de Pacheco, que se acabó de escribir en 24 de enero de 1638»¹³. La edición de A. Castro en 1960 sigue el orden de Ceán¹⁴. En todo caso, el hecho es que el *Poema* de Céspedes es actualmente incompleto y en consecuencia debe ser tratado con cautela.

Son sólo 76 octavas las que se conservan. Dadas las limitaciones de su estado no podemos conocer el plan general, ni podemos estudiar con seguridad su estructura. A pesar de ello, es evidentísima su filiación con los clásicos, especialmente con Virgilio. Así lo declaran numerosos editores, estudiosos, o simplemente admiradores del *Poema de la Pintura*: F. Tubino afirma al hablar de su formación que sus autores preferidos son «Homero y Virgilio, que le agradaban sobremanera... y Píndaro, á quien conservó marcado afecto toda su vida»¹⁵, y más concretamente añadirá que este poema es «una imitación felicísima de Virgilio»; J. Marchena en sus *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia* al hablar de la poesía filosófica incluye en ésta la didascálica, «en la que se dan preceptos de un arte o ciencia, como las *Geórgicas* de Virgilio o la *Naturaleza* de Lucrecio, a éstos pertenece el de Pablo de Céspedes»¹⁶; A. de Castro en su edición del *Poema* lo iguala a las *Geórgicas* de Virgilio¹⁷; J. M. Quinta-

¹¹ Cf. JONATHAN M. BROWN, «La teoría del arte de Pablo de Céspedes», *art. cit.*

¹² Cf. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1965 (ed. Facsímil de la de Madrid 1800), pp. 324-343.

¹³ Cf. CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, pp. 271-272.

¹⁴ Todos aquellos que han estudiado la obra aceptan la disposición que Ceán dio al *Poema* de Céspedes. Sin embargo F. TUBINO, *op. cit.*, p. 157, pone en duda la colocación de la octava LXXIV que empieza así: «¿Qué diré de la tabla, que desvía...», a la que el numera como la LX.

¹⁵ F. TUBINO, *op. cit.*, p. 43; más adelante afirma también «Adviértase que al redactar aquella epístola (la *Carta a Francisco Pacheco*), tuvo presentes los textos de la *Historia natural* de Plinio».

¹⁶ Citado en F. TUBINO, *op. cit.*, p. 193.

¹⁷ A. DE CASTRO, *op. cit.*, p. XXIV.

na y M. Menéndez Pelayo establecen las *Geórgicas* como modelo del *Poema*¹⁸. Es el propio autor, además, quien señala su admiración por el poeta latino en la última octava del libro I:

«Como se opuso con igual aliento
El verso grande de Marón divino,
Quando con paso audaz de ilustre intento
De l' áurea eternidad halló camino:
Puso en el trono d' el purpúreo asiento
La noble tinta del poeta Andino
Al magnánimo Eneas, no el inico
Pasage, y la creciente de Numico»

El *Poema*, en la medida que su fragmentariedad nos permite afirmar, sigue las directrices de la poesía didáctica clásica en general, y de las *Geórgicas* concretamente. Desde el punto de vista formal la obra consta de un proemio, apelación al lector y numerosas digresiones, que en este caso es la parte del poema que más se ha conservado, siendo prácticamente todas imitaciones del poema de Virgilio. Y en relación al contenido, la caracterizan como poesía didáctica la presencia de numerosos tecnicismos, ya propios de la materia tratada, ya adaptados, y la utilización de una disposición métrica adecuada, la octava real, la estrofa más frecuente en los poemas narrativos españoles¹⁹.

1.1. En cuanto al *proemio*, debe componerse de tres elementos: declaración de la temática a tratar, invocación a las musas o divinidades relacionadas con la materia del poema y dedicatoria a un personaje coetáneo. En cuanto a este último punto, no podemos encontrar tal dedicatoria, ya por pérdida del material, ya porque no estuviera; sí hay una especie de invocación a Dios, o a lo que el autor llama «inspiración divina» (I 3-4). Pablo de Céspedes, tras una primera estrofa en la que se presenta su in-

¹⁸ J. M. QUINTANA, *op. cit.*, p. 113 : «Así como se hallan y á despecho de su incoherencia y corrección, son de lo más precioso que tiene nuestra poesía, y muestran en su autor su talento muy grande, un gusto acendrado, y el discípulo mas aventajado que Virgilio ha tenido entre nosotros. Propúsose como modelo las *Geórgicas* y de ellas aprendió el secreto de vigorizar y amenizar los preceptos, ya con las galas del lenguaje, ya con los colores de la imaginación, ya con el halago del número y la armonía. También tomó de ellos el camino de espaciar el ánimo de los lectores de cuando en cuando en grandes episodios, que variando y enriqueciendo la materia dan descanso y reposo en medio de la crudez de la doctrina. El ha sabido trasladar felizmente á sus octavas aquel nervio, aquel color, aquel acento, aquel gran gusto en fin que se admira en el autor latino.» M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, Santander 1940, p. 397: «Nada tiene que envidiar Céspedes en el *Arte de la Pintura* a Virgilio en las *Geórgicas*. En estrecha amistad con Pacheco, Herrera, Medina y otros poetas de la escuela sevillana, sus versos son hijos del ingenio y del buen gusto... los episodios en que el numen de Céspedes se emancipa de la servidumbre de la materia científica, vuela con alas de Lucrecio y Virgilio».

¹⁹ Cf. T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, Barcelona 1991, pp. 255-256. La octava real, en principio fue la estrofa propia de la poesía lírica y bucólica, pero más tarde, durante los siglos de oro se fue especializando en poemas épicos y narrativos: Balbuena, Hojeda, Virués, Ercilla; o en poemas limítrofes con tal género como el *Canto de Calíope* de Cervantes y la *Fábula de Polifemo* de Góngora. Céspedes, al escribir este poema didáctico, la adoptó quizá por esa especialización en el género narrativo y solemne.

tento como «desigual atrevimiento» —no es sino el tópico de la modestia, de larga tradición en la literatura europea y ascendencia clásica²⁰—, comienza directamente con estos versos declarando la materia que pretende enseñar:

«¿Qual principio conviene á la noble arte?
 ¿El debuxo, que él solo representa
 Con vivas líneas que redobra y parte
 Quanto el ayre, la tierra y el mar sustenta?
 ¿El concierto de músculos? Y parte
 Que á la invención las fuerzas acrecienta?
 ¿El bello colorido, y los mejores
 Modos con que florece? Ó los colores?
 Comenzaré de aquí, pintor del mundo»

Tales versos no son sino la transposición de los versos iniciales de las *Geórgicas* (I 1-5):

*Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram
 uertere, Maecenas, ulmisque adiungere uitis
 conueniat, quae cura bouum, qui cultus habendo
 sit pecori, apibus quanta experientia parcis,
 hinc canere incipiam. uos, o clarissima mundi
 lumina*

Tres son los elementos comunes: la enumeración de interrogativas, indirectas en el texto latino, directas en el de Céspedes; el verbo «conviene»/*conueniat*; y en último lugar, al final de toda esta enumeración, la misma fórmula, *hinc canere incipiam* / «Comenzaré de aquí», si bien en el *Poema de la Pintura* falta el verbo *canere*.

Seguidamente, en los dos poemas, se introduce la invocación a la divinidad. En las *Geórgicas* Virgilio llama en su auxilio a Líbero, Ceres, a los Faunos, las Dríades, a Neptuno, Aristeo, Pan, Minerva, Triptólemo, Silvano y finalmente a Augusto. En claro contraste, Céspedes perteneciente a otro siglo y a otra mentalidad, reclama para su empresa el favor del pintor del mundo, del único dios cristiano. El comienzo de esta invocación recuerda al de las *Geórgicas*, pues como Virgilio, expone los favores que recibe el mundo de sus protectores:

«...pintor del mundo
 Que d' el confuso caos tenebroso
 Sacaste en el primero y el segundo
 Hasta el último día d' el reposo
 Á la luz la faz alegre d' el profundo;
 Y el celestial asiento luminoso
 Con tanto resplandor y perfetísima pintura...»

²⁰ Cf. E. R. CURTIUS, «Topica de la falsa modestia», en *Literatura europea y Edad Media Latina*, t. 1, trad. A. Alatorre y M. Frenk, Madrid 1989 (=1955), pp. 127-131.

*...uos, o clarissima mundi
lumina, labentem caelo quae ducitis annum;
Liber et alma Ceres, uestro si munere tellus
Chaoniam pingui glandem mutauit arista,
poculaque inuentis Acheloia miscuit uuis; (I 5-9)*

Frente a la larguísima nómina de divinidades del campo que Virgilio invoca, Céspedes se limita a uno solo, contraste que el autor español deja bien claro; quizá no es sólo una afirmación, pudiera ser que en la mente del pintor estuviese una firme profesión de fe en contraposición al «politeísmo» del poema virgiliano. También en este texto encontramos la constatación de las «menguadas fuerzas e ingenio», así en Virgilio al final de su invocación a Augusto (I 40-43):

*da facilem cursum atque audacibus adnue coeptis,
ignarosque uiae mecum miseratus agrestis
ingredere et uotis iam nunc adsuesce uocari.*

Céspedes afirma rotundamente en parecida y modesta petición de auxilio:

«De ti, mi inculto ingenio, enfermo y poco,
Fuerzas alcance: yo á ti solo invoco.»

Dentro del canto al Dios cristiano y al pequeño microcosmos del hombre, un detalle de los últimos versos (I 62-65) tiene como referencia los versos I 56-59 del poema geórgico, son aquellos en los que Virgilio recomienda la variedad de cultivos para cada suelo, elogiando los productos propios de cada región. Céspedes podría haberlos tenido en cuenta cuando alaba los varios colores que enaltecen la pintura del hombre:

«...La rosa, en bella confusion mezclada;
Ó d' el indio marfil trasflora y pinta
La limpia tez con la sidonia tinta.»

La mención del marfil de la India, junto con la enumeración de otras materias de diversa procedencia geográfica, acercan este texto al latino:

*...nonne uides, croceos ut Tmolus odores,
India mittit ebur, molles sua tura Sabaei,
at Chalibes nudi ferrum uirosaue Pontus
castorea, Eliadum palmas Epiros equarum?*

Del proemio del *Poema de la Pintura*, o de lo que queda de él, falta la dedicatoria a algún personaje relevante de su tiempo, como Mecenas en las *Geórgicas*. Quizá estuviese en las octavas perdidas, pero es algo que no podemos asegurar. En el segundo libro el elogio del marqués de Priego nos hace pensar que quizá sea éste el mecenas del autor. Su alabanza está unida a la descripción del caballo, pues el ejem-

plar del marqués excede a todos los míticos propuestos anteriormente. El elogio ocupa las estrofas 13-16 del libro II y se dirige por igual al marqués y a su patria, Córdoba. El eco de los versos finales de la *laus Italiae* se deja quizá traslucir en este fragmento (II 105-120):

«Salve, gran madre, á quien dichoso parto
 Digno engrandece de corona y cetro,
 Cuyo esplendor se extiende y crece, harto
 Mas vivo y puro que el diurno Electro:
 Rendido el Persa, el Agareno y Partho
 Á su valor con sonoro plectro,
 Si el cielo tiene aun quien venza y quiebre
 De Smirna y Roma el presumir celebre.
 Quales en torno al carro levantado
 De uncidos ferocísimos leones
 Van al abrigo del materno lado
 De estrellas los ardientes escuadrones:
 No menor gozo tienta el pecho amado
 Ver tú salir de ti tales varones,
 Cuya virtud, qual celeste fuego
 Reluce, y mas el gran marqués de Priego.»

En la misma línea, Virgilio elogia la tierra de Italia a través de su estirpe guerrera, vencedora de pueblos y pueblos, terminando con la figura de César por encima de los demás (G. II 167-174):

*haec genus acre uirum, Marsos pubemque Sabellam
 adsuetumque malo Ligurem Volcosque uerutos
 extulit, haec Decios Marios magnosque Camillos,
 Scipiadadas duos bello et te, maxime Caesar,
 qui nunc extremis Asiae iam uictor in oris
 imbellem auertis Romanis arcibus Indum.
 salue magna parens frugum, Saturnia tellus,
 magna uirum: tibi res antiquae laudis et artem
 ingredior sanctos ausus recludere fontis...*

No podemos olvidar tampoco el final del libro VI de la *Eneida*, de cuyo elogio a la familia Julio-Claudia resuenan ecos en la segunda sextina del texto de Céspedes, que une así ambas obras para reforzar su elogio al Marqués de Priego:

*...qualis Bereyntia mater
 inuehitur curru Phrygias turrata per urbes
 laeta deum partu, centum complexa nepotes,
 omnis caelicolas, omnis supera alta tenentis.
 huc geminas nunc flecte acies, hanc aspice gentem
 Romanosque tuos. hic Caesar et omnis Iuli
 progenies magnum caeli ventura sub axem. (Aen. VI 784-790)*

1.2. El poeta, en el proemio, ya ha establecido qué se propone enseñar, pero para ello necesita un receptor, un educando: el lector. Es en la poesía didáctica el género en el que se articula más claramente la *relación autor-lector*; el autor se propone enseñar unos conocimientos concretos al lector y utiliza para aconsejar u ordenar los mismos procedimientos verbales que en Virgilio, como son imperativos: «procura un órden» (v. 67), «comienza» (v. 69), «no cures atajar luengo camino» (v. 77); futuros impresivos: «primero romperás lo ménos duro» (v. 65), «Tendrás también el acero bien labrado» (v. 171), «Será entre todos el pincel primero» (I, 137); presentes de subjuntivo exhortativo: «Sea argentada concha» (I, 185), «Que parezca en el ayre movimiento» (II, 41), «Vayan las hebras a encontrarse» (II, 198); incluso el futuro de subjuntivo: «Imitare el color en su madera» (I, 156).

Dentro de este segundo punto, la relación poeta-receptor, es frecuente en la poesía didáctica la reflexión del autor sobre el propio proceso de escritura. Son numerosas la injerencias de su voz dentro del poema didáctico, bien para volver al tema del que se ha desviado, bien para terminar un asunto y pasar a otro, o simplemente recordar al lector su presencia. Asimismo, el autor establece ciertas comparaciones entre su labor, el proceso creativo, y otros trabajos; es el caso del final del libro II 541-542 de las *Geórgicas*, en el que Virgilio cierra la narración como si de una carrera de cuadrigas se tratase:

*Sed nos immensum spatiis confecimus aequor,
et iam tempus equum fumantia soluere colla.*

Esta misma imagen la recoge Céspedes en la octava II 17, con la misma función, conclusión no de un libro como en las *Geórgicas*, sino de un tema, la simetría:

«No consienten tus fuerzas lo que emprendes,
Que pocas son, y ya el cansado aliento,
Vuelve, vuelve y conoce la carrera,
Que ya tomaste, á proseguir primera.»

También el símil del puerto y las velas, utilizado dos veces por Virgilio (G. II 41-46 y IV 116-117) se halla presente en Céspedes, en la octava II 23:

«Bien hay donde estender la blanda vela
Por ancho campo, donde el fin no es cierto,
Y traer mil preceptos que la escuela
Tuvo de los antiguos y concierto;
Mas miéntras la intencion mas se desvela
Mas cerca pide el deseado puerto:
Con todo descubrir el fin se debe
Del camino mas fácil y mas breve.»

Tras estos versos se hallan mezclados dos símiles de las *Geórgicas*; uno, aquel en el que pide auxilio a Mecenas para su tarea, II 41 y 44-46:

*Maecenas, pelagoque uolans da uela patenti...
 ...ades et primi lege litoris oram;
 in manibus terrae. non hic te carmine ficto
 atque per ambages et longa exorsa tenebo*

Por segunda vez Virgilio vuelve a utilizar la imagen marinera, la de la nave que llega a tierra²¹, IV 116-117:

*atque equide, extremo ni iam sub fine laborum
 uela traham et terris festinem aduertere proram...*

De una y de otra se han extraído, no sólo la imagen, sino también la función; de la primera, la amplitud del tema, de la segunda, la necesidad de abreviar y dar pronto fin al tema tratado.

1. 3. Lo más característico de la poesía didáctica, y del género didáctico en general, es la alternancia de enseñanza y narración, es decir de preceptos y *excursos* que relajen la aridez de la parte teórica, siguiendo la máxima horaciana de *docere et delectare*. El discurso didáctico, la doctrina pictórica, va jalonándose de digresiones de todo tipo que hacen mucho más accesible su lectura. La variación de los contenidos de estos anticlímax es ilimitada; puede estar motivada por una écfrasis, una etiología, o simplemente una narración mitológica. En este caso, los más numerosos son, dada la temática del poema, las écfrasis, como el famoso ejemplo del caballo; pero también otros, de contenido ideológico o moral, son frecuentes, y lo que es más importante, éstos están tomados y adaptados de las *Geórgicas*. No sólo en los excursos, incluso en la exposición de consejos la influencia de Virgilio es fundamental.

La enseñanza del arte de pintar comienza en la octava I 9, tras una laguna importante —así está señalado en el margen por su editor Ceán Bermúdez—:

«Primero romperás lo menos duro
 Dest' arte, poco á poco conquistando:
 Procura un órden, por el qual seguro
 Por sus terminos vayas caminando
 Comienza de un perfil sencillo y puro...»

La recomendación de un método: empezar por lo más sencillo y seguir un orden recuerda a las *Geórgicas*, especialmente el mandato del primer verso: «Primero romperás lo menos duro», más propio de una actividad agrícola que de una pictórica. También Virgilio recomienda empezar por un estudio de la actividad a emprender (I 50-52):

²¹ Cf. CURTIUS, «Metáforas náuticas», en *op. cit.*, pp. 189-193, donde se analiza una breve historia del tópico, desde su iniciador, Virgilio, pasando por Horacio, Estacio, la *Ilias Latina*, Venancio Fortunato, San Jerónimo, Dante o Spencer.

*ac prius ignotum ferro quam scindimus aequor
uentos et uarium caeli praediscere morem
cura sit...*

Un famoso pasaje de las *Geórgicas*, el del valor del trabajo y su origen, por medio del cual el hombre se impone sobre una naturaleza casi enemiga²², es la base de las siguientes estrofas del *Poema de la Pintura* (I 10-14):

«Un día y otro día, y el contino
Trabajo hace práctico y despierto;
Y despues que tendrás seguro el tino
Con el estilo firme y pulso cierto
No cures atajar luengo camino,
Ni por allí te engañe cerca el puerto:
Vedan que el deseado fin consigas
Pereza y confianzas enemiga.
Así la universal naturaleza
Quantos produce el esplendor del cielo
No primero los arma de firmeza,
Ni con osado pie huellan el suelo,
Qu' el sabor de la leche y la terneza
Funde y condensa del corpóreo velo,
Y como va creciendo el alimento
Refuerza con igual mantenimiento,
Hasta que ya crecida, llega al punto
Adulta edad, de mas perfeto estado:
El sustento dispone y dalo junto
Al cuerpo y al vigor acomodado:
No quieras adornar mas tu trasunto
De lo que conviene al primer grado,
Que quanto mas en él te detuvieres,
Irás mas pronto al otro á que subieres.
Ya que l' aura segunda de la suerte
Descubre en tu favor felice agüero,
No puede segun esto sucederte
Méenos el resto que el sudor primero:
Porende con ahinco anteponte
Pretende entre los otros delantero,
Llevando siempre, y vencerás, por guia
La libre obstinación de tu porfia.»

El seguimiento no es literal, se ha adaptado a una nueva materia, la pintura y su aprendizaje, y a un nuevo propósito: no vencer a la naturaleza hostil sino a posibles competidores. La máxima virgiliana *labor omnia uicit/ improbus et duris urgens in rebus egestas* (I 145-146) está recogida en los primeros versos del texto anteriormente

²² Cf. A. RUIZ DE ELVIRA, «El contenido ideológico del *labor omnia uicit*», *CFC* 3 (1972) 9-33.

citado de Céspedes, si bien *improbis* aparece desdoblado en «Un día y otro día» y en «continuo», y *rebus egestis* no es en este caso una naturaleza externa a la que haya que dominar, sino la propia naturaleza humana: «la pereza y confianzas enemigas». La etiología de la agricultura que enlaza con el desarrollo virgiliano del tópico de la Edad de Oro, en el que se inserta su elogio del trabajo, no encuentra paralelo en el *Poema de la Pintura*, al igual que tampoco encontramos la fórmula *primus* para ilustrar y explicar la labor de los pioneros en una actividad. Sí, por el contrario, se introduce uno de los pasajes más elogiados de este poema: la prosopopeya de Miguel Ángel²³ (estr. 14-17), si no el primero en el tiempo, sí lo es en calidad y merecimientos:

«...Qu' en aquella excelente obra espantosa,
Mayor de quantas se han pintado,
Que hizo el Buonarota de su mano
Divina en el Etrusco Vaticano.» (I 109-112)

Personaje el de Miguel Ángel capaz de iluminar todo su siglo con su genio, así se le elogia con términos lucrecianos (I 120-128):

«Era perpetua noche y sombra oscura
La ignorancia que tanto ocupa y tiene,
Quando con llama relumbrante y pura
Esta luz clara se aparece y viene:
Vistióse de no vista hermosura
El siglo inculto y rudo, á quien conviene
Con título vencer debido y justo
La fortunata edad del gran Augusto.»

El segundo precepto de Pablo de Céspedes a los pintores noveles es el conocimiento de sus armas o utensilios. El comienzo es abrupto, pues hay que notar que faltan las octavas que lo precedía:

«Será entre todos el pincel primero
En su cañón atado y recogido
Del blando pelo del silvestre vero
(El béglico es mejor y en mas tenido):
Sedas el jabalí cerdoso y fiero
Parejas ha de dar al mas crecido:
Será grande ó mayor, segun que fuere
Formado á la ocasión que se ofreciere.
Un junco, que tendrá ligero y firme
Entre dos dedos la siniestra mano,
Dó el pulso incierto en el pintar se afirme,

²³ Cf. F. ZUERAS TORRENS, «Los pintores-escritores como Céspedes como arquetipo», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 95 (1975) 5-23, p. 9; M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.* pp. 398-399; y A. DE CASTRO, *op. cit.*, p. XXIV.

Y el teñido pincel vacile en vano:
De aquellos que cargó la Tierra-firme
Entre oro y perlas navegante ufano
De évano ó marfil, asta que se entre
Por el cañon, hasta que el pelo encuentre.

Demás un tabloncillo relumbrante
Del árbol bello de la tierna pera,
O de aquel otro, que del triste amante
Imitare del color en su madera:
Abierto por la parte de delante,
Dó salga el grueso dedo por defuera:
En el asentarás por sus tenores
La variedad y mezcla de colores...
... Demás de esto un cuchillo acomodado
De sus perdidos filos ya desnudo,
Que incorpore el color; y otro delgado
Que corte sin sentir fino y agudo
Los despojos del páxaro sagrado,
Cuya voz oportuna tanto pudo
De la tarpea roca en la defensa
Quando tenerla el fiero Gallo piensa...»

El pasaje, por supuesto, está inspirado en el correspondiente de las *Geórgicas* (I 160-175). Virgilio enumera los instrumentos propios del agricultor en términos parecidos:

*Dicendum et quae sint duris agrestibus arma
quis sine nec potuere seri nec surgere messes:
uomis et inflexi primum graue robur aratri,
tardaue Eleusinae matris uolentia plastra,
tribulaque traheaeque et iniquo pondere rastrum...*

Al igual que el poeta mantuano nombra la reja, el arado, el carro, los trillos, las rastras y rastrillos, los canastos, los cañizos y el arel, Céspedes enumera y describe los varios utensilios necesarios al pintor: pinceles, brocha, tiento, tablilla, losa... No sólo la inclusión de este precepto acerca los dos poemas, es la estructura y el tono de este fragmento del *Poema de la Pintura* lo que nos llama la atención, y es muestra más segura de una posible influencia de las *Geórgicas*. Son tres las marcas formales que Céspedes quizá copie de Virgilio: en primer lugar, la fórmula de inicio, *primum robur aratri* (I 162) y «Será entre todos el pincel primero» (I 137); en segundo, la mención de la materia prima y su origen, *robur aratri* y «Demás un tabloncillo relumbrante/ Del árbol bello de la tierna pera» (I 153-154); por último, las alusiones mitológicas, frecuentes en los dos poemas comparados, en las *Geórgicas* a dioses del campo, *Eleusinae plastra* (I 163), o *uirgea Celei* (I 165), y en Céspedes «O de aquel otro (árbol), que del triste amante/ Imitare el color en su madera» (I 155-156).

La digresión final que cierra el libro I del *Poema de la Pintura* es un elogio de la tinta y de su labor recordatoria de historias antiguas, de poemas pasados o de hazañas perdidas en el tiempo. Esta loa, que ha sido muy valorada por los pocos críticos que han estudiado el poema, deja, según algunos de ellos²⁴, sentir claramente la influencia de Virgilio. Sin embargo no hemos notado una huella concreta de las *Geórgicas* aunque el tono general del texto sí es virgiliano —nótese que en la segunda octava puede quizá aludir a Dido, y por tanto a la *Eneida* de Virgilio, y no en vano termina con la alabanza de «Marón divino» que ya hemos mencionado anteriormente—. Pero también puede recordar la Oda IV 8 de Horacio sobre el poder immortalizador de la poesía frente al poder incontestable de la muerte. El tema tiene raíces pindáricas (*Ol.* I 4-6, *Nem.* VI 30-31 y *Nem.* VII 8-24) y no habría que descartar esta influencia pues el propio Céspedes leyó a Píndaro en griego como lo demuestran los párrafos de algunas de sus odas encontrados en los borradores del *Poema de la Pintura*, concretamente *Nem.* III ep. 1, *Ol.* III ep. 3 y *Ol.* II antistr. 4. Posiblemente a la lectura de Píndaro se deban los siguientes versos:

«Tiene la eternidad ilustre asiento
 En este humor por siglos infinitos:
 No en el oro, ó el bronce, ni ornamento
 Pario, ni en los colores exquisitos:
 La vaga fama con robusto aliento
 En él esparce los canoros gritos,
 Con que celebra las famosas lides
 Desde la India á la ciudad de Alcides.
 ¿Que fuera (si bien fué segura estrella
 Y el hado en su favor constante y cierto)
 Con la soberbia sepultura y bella
 De las cenizas del esposo muerto
 La magnánima reyna? ¿Si en aquella
 Noche oscura de olvido y desconcierto
 La tinta la dexara, y los loores
 De versos y eruditos escritores?
 ...Á los hombres y mármoles la muerte:
 Llega el fin postrimero, y el olvido
 Cubre en oscuro seno quanto ha sido.
 Humo envuelto en las nieblas, sombra vana
 Somos, que aun no bien vista desaparece:
 Breve suma de numeros que allana
 La parca, quando multiplica y crece
 Tirana suerte en condición humana
 Que con nuestros despojos enriquece.
 Deuda cierta nacemos y tributo
 Al gran tesoro d' el hambriento Pluto

²⁴ M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 398; M. J. QUINTANA, *op. cit.*, p. 113.

Todo se anega en el Estigio lago:
 Oro esquivo, nobleza, ilustres hechos...
 ¿Quantas obras la tierra avara esconde,
 Que ya ceniza y polvo las contemplo?
 ¿Donde el bronce labrado y oro? ¿Y donde
 Atrios y gradas d' el asirio templo,
 Al qual de otro gran rey nunca responde
 De alta memoria peregrino exemplo?»

Todo el pasaje, en cualquier caso, cierra el libro I con una visión pesimista de la grandeza alcanzada por el hombre, pero enterrada en el devenir del tiempo, si hombres como Virgilio no se hubiesen encargado de cantarlas. De igual forma se cierra el primer libro de las *Geórgicas*, con la desolada imagen de las artes agrícolas destruidas por la guerra, si no hubiese aparecido Augusto como libertador.

Finalmente, en el libro II, como ejemplificación de la simetría que debe haber en la pintura de los animales se describe la figura del caballo, que no es otra que el dibujo de este animal en *G. III* 75-122²⁵. Dice así Céspedes (II 41-96):

«Que parezca en el ayre y movimiento
 La generosa raza, dó ha venido,
 Salga con altivez y atrevimiento,
 Vivo en la visto, en la cerviz erguido:
 Estribe firme el brazo en duro asiento
 Con el pie resonante y atrevido,
 Animoso, insolente, libre, ufano,
 Sin temer el horror de estruendo vano.
 Briosos el alto cuello y enarcado
 Con la cabeza descarnada y viva:
 Llenas las cuencas, ancho y dilatado
 El bello espacio de la frente altiva:
 Breve el vientre rollizo, no pesado,
 Ni caído de lados, y que aviva
 Los ojos eminentes: las orejas
 Altas son derramarlas y parejas.
 Bulla hinchado el fervoroso pecho
 Con los músculos fuertes y carnosos:
 Hondo el canal, dividirá derecho
 Los gruesos quartos limpios y hermosos:
 Llena l' anca y crecida, largo el trecho
 De la cola y cabellos desdeñosos.
 Ancho el güeso del brazo y descarnado:
 El casco negro, liso y acopado.
 Parezca que desdeña ser postrero,
 Si acaso caminando, ignota puente

²⁵ F. TUBINO, *op. cit.*, p. 160: «Céspedes sobresale en el género descriptivo y la pintura del caballo es una imitación felicísima de Virgilio».

Se le opone al encuentro; y delantero
 Preceda á todo, al esquadron siguiente:
 Seguro, osado, denodado y fiero,
 No dude de arrojarle á la corriente
 Rauda, que con las ondas retorcidas
 Resuenen las riberas combatidas.

Si de léjos al arma dió mel aliento
 Ronco la trompa militar de Marte,
 De repente estremece un movimiento
 Los miembros, sin parar en una parte:
 Crece el resuello, y recogido en viento,
 Por la abierta nariz ardiendo parte:
 Arroja por el cuello levantado
 El cerdoso cabello al diestro lado.

Tal las sueltas madejas extendias
 De la fiera cerviz con fiero asalto,
 Quando con los relinchos encendias
 El ayre y blanca nieve, á Pelio alto:
 Las matas mas cerradas esparcias
 Al vago viento igual de salto en salto,
 En el encuentro de tu ninfa bella
 Saturno volador delante della.

Tal el gallardo Cilaro iba en suma,
 y los de Marte atroz iban y tales.
 Fuego espiraba l' albicante espuma
 De los sangrientos frenos y bozales:
 Tal con el tremolar de Livia pluma
 Volaban por los campos desiguales
 Con ánimos y pechos varoniles
 Los del carro feroz del grande Aquíles.»

La descripción está estructurada atendiendo a tres facetas de lo reseñado: aspecto físico, actuación en el combate y comparación mítica. Tal es, también, el plan que sigue el dibujo del caballo en la obra virgiliana. Mas no sólo comparten el mismo esquema, los ecos y las expresiones idénticas nos llevan afirmar que Céspedes está basando su obra en las *Geórgicas*, y en este caso, traduciéndola. Veamos, pues, el análisis concreto de este fragmento.

Al aspecto exterior del equino dedica Céspedes las tres primeras octavas, mientras que Virgilio once versos. Ya, en primer lugar, los dos autores hacen referencia a su casta «generosa» utilizando la misma palabra: *pecoris generosi pullus* (v. 75), y «La generosa raza, dó ha venido» (v. 42). Los dos rasgos que a continuación se ponderan son la cerviz erguida, y el paso elegante: *in aruis / altius ingreditur et mollia crura reponit* (vv. 75-69), «Vivo en la vista, en la cerviz erguido: / Estribe firme el brazo en duro asiento / Con pie resonante y atrevido» (vv. 44-46). Asimismo traduce el primer hemistiquio del verso 79 *nec uanos horret strepitus*, que se convierte en «Sin temer el horror de estruendo vano» (v. 48), utilizando palabras de idéntica raíz: *horret*=horror y *uanos*=vano. Virgilio va ahora repasando toda la anatomía del caballo,

método que imita Céspedes: «Brioso el alto cuello y enarcado / Con la cabeza descarnada y viva» (vv. 49-50), *illi ardua ceuix / argutumque caput* (vv. 79-80); «Breve el vientre rollizo» (v. 53), *brevis aluus* (v. 80); «Bulla hinchado el fervoroso pecho / Con los musculos fuertes y carnosos» (v. 57-58), *luxuriatque toris animosum pectus* (v. 81); «Hondo el canal, dividirá derecho / Los gruesos quartos limpios y hermosos» (vv. 59-60), *at duplex agitur per lumbos spina* (v. 87).

La siguiente octava (vv. 65-72) amplifica dos versos de las *Geórgicas*: *primus et ire uiam et fluuios temptare minacis / audet et ignoto sese committere ponti* (vv. 77-78); utiliza el autor cordobés calcos literales: «ignota puente» (v. 66), al lado de ampliificaciones como la del río, en la que *fluuios minacis* se ha convertido en «corriente / Rauda, que con las ondas retorcidas / Resuena en las riberas combatidas» (vv. 70-72). Evidentemente, con estos rasgos se inicia la alabanza del comportamiento del caballo en la batalla. El paralelismo es obvio; prácticamente traduce los versos 83-86 de las *Geórgicas*: *...tum, si qua sonum procul arma dedere, / stare loco nescit, micat auribus et tremus artus*, que equivalen a los vv. 73-76: «Si de lejos el arma dió el aliento / Ronco la trompa militar de Marte, / De repente estremece un movimiento / Los miembros, sin parar en una parte»; *collectumque premens uoluit sub naribus ignem. / densa iuba, et dextro iactata recumbit in armo* (vv. 85-86), que aparecen recogidos así: «Crece el resuello, y recogido en viento; / Por la abierta nariz ardiendo parte: / Arroja por el cuello levantado / El cerdoso cabello al diestro lado.» (vv. 77-80). Céspedes trasvasa versos de un texto al otro traduciéndolos, siguiendo el mismo orden y ampliando de vez en cuando algún pequeño detalle que no oscurece su fuente.

Por último, la comparación o ejemplarización con el universo mítico, rasgo muy propio de la poesía didáctica, ha sido igualmente tomada de la pintura del caballo del libro III de las *Geórgicas*. Sin embargo, Céspedes ha «desordenado» la enumeración, poniendo en primer lugar lo que en el texto latino estaba en último. Pero esto, además de no ser relevante, no vela en ningún momento la obra que subyace detrás del *Poema de la Pintura*. Más importante es la utilización de la misma fórmula introductoria: *talis...*, que es apenas traducida: «Tal ...». Veamos el texto de Virgilio, vv. 92-94: *talis et ipse iubam ceruice effundit equina / coniugis aduentu pernix Saturnus, et altum / Pelion hinnitu fugiens impleuit acuto*, que han sido adaptados en los vv. 81-88 del *Poema de la Pintura*, en los que la utilización de los mismos epítetos: «alto Pelión» o «volador Saturno» —en este caso Céspedes ha «exagerado» *pernix*—, la introducción «tal...», o la mención de la esposa, poetizado en el castellano como «ninfa bella», son marcas indudables de la influencia de un texto en el otro. Asimismo, las otras tres comparaciones son paralelas a las del poema latino: *talis Amiclaei domitus Pollucis habenis / Cyllarus et, quorum Grai meminere poetae, / Martis equi biuges et magni currus Achilli*. (vv. 89-91), que son ampliados en los vv. 89-96 del *Poema de la Pintura*.

No es la obra de Virgilio la única fuente del *Poema de la Pintura*, las odas de Píndaro son una lectura conocida por Céspedes, que además las consulta en el texto original en griego. El anterior pasaje citado sobre el poder immortalizador de la poesía refleja esa lectura. Más claramente lo demuestran los fragmentos de borradores del Poema

encontrados en el archivo de la catedral de Córdoba²⁶. En ellos se citan varias estrofas de algunas odas de Píndaro, en griego, y a continuación su traducción en latín, todas ellas con motivo de esclarecer la situación geográfica de las columnas de Hércules (*Nem.* III ep. 1 y *Ol.* III ep. 3). Pero sobre todo se cita la antístrofa 4 de *Ol.* II, así transcrita:

ὅσοι δ' ἐτόλμασαν ἐς τρὶς
[ἐκαρωθι] ἑκατέρωθι μείναν[]τες
ἀπὸ πάνταν ἀδικῶν εἶχιν
ψυχὰν ἔτειλαν Διὸς
ὄδον παρὰ Κπονοῦ τυρ[]-
οιν. εὐθα μακάρων
νᾶσον οὐρανίδες
ἄυραι περιπνέουσιν αν-
θεμα δε χρυσοῦ φλέγει·
τὰ μὲν χερσοθεν ἀπ' ἁ-
γλαῶν δεινδρεων,
ὔδωρ δ' ἄλλα φέρβει
ὄρμοισι τῶν, χέρας ἀνα-
πλεκοντι καὶ στεφάνοις.

Se dice textualmente «Tomó de allí este lugar (Pablo de Céspedes) en el primer libro de la Pintura, hablando de los Elíseos Campos. *Zoographicorum*.

«La cual el suavísimo i fecundo
Zefiro alienta i resplandor rodea
de la templanza i apazible mundo
mueve l'aura oceánica i marea
de do nace un reposo almo i profundo
o restaura la vida y la recrea
I matizan el suelo de contino
Las desmalatadas flores y oro fino
Unas los bellos prados i sombríos
visten de colorada hermosura
d'otras llevadas de favonios fríos
Exala vivo color l' alta espesura
i en el contorno de los mansos ríos
guarnecen otras l' arboleda oscura
enriquecido siempre el sitio ameno
de dulces prendas de verano ageno.»

Sin embargo, aunque en el borrador se puede reconocer el modelo, éste queda olvidado al retocarlo después, y en el *Poema*, tal como fue recogido por Pacheco apenas quedan rastros de Píndaro:

²⁶ Todos estos fragmentos se encuentran editados en J. RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes y su círculo*, op. cit., pp. 308-311.

«Al ufano pabon álas y falda
De oro bordaste y de matiz divino,
Dó vive el rosicler, dó la esmeralda
Reluce, y el zafiro alegre y fino:
Al fiero pardo la listada espalda
La piel al tigre en modo peregrino;
Y la tierra amenísima, que esmalta
El lirio y rosa, el amaranto y calta.»

Del original apenas queda tan sólo la imagen de las musas trenzadoras de oro y la tierra esmaltada de flores.

En resumen, nos encontramos ante un texto fragmentario, difícil de enjuiciar en su totalidad: estructura, plan, diseño. A pesar de ello, con lo que se ha conservado podemos confirmar una dependencia directa de las *Geórgicas* desde el punto de vista formal y desde la perspectiva del contenido. Hay una imitación consciente e intencionada del poema didáctico latino en sus tópicos formales y estructurales: proemio, exhortaciones al lector y combinación de consejos y narraciones que rebajan el clímax del didactismo. Y, sobre todo, ya sea en sus expresiones, ya en fragmentos más o menos extensos, hay una copia casi literal, llegando a la traducción, de las *Geórgicas*, como en el caso de la descripción del caballo, o la enumeración de las armas del pintor, sin tampoco olvidar el uso del texto de Píndaro, por pequeño que sea. Pero a pesar de los elogios y la apreciación que alcanzó el poema y su autor entre sus coetáneos, poca o nula fue la trascendencia que pudo haber tenido pues la obra no fue publicada nunca en su totalidad.

3. IRIARTE Y LA MÚSICA

La fama de don Tomás de Iriarte ha llegado intacta hasta nuestros días, debida tanto a sus *Fábulas*, como a sus excelentes comedias *El señorito mimado* y *La señorita mal criada*. Pero apenas nadie recuerda una de las primeras obras del autor canario, el poema didáctico *La música*, publicado en Madrid en 1780, bajo el patrocinio de Floridablanca, en una edición de bellísimos caracteres y lujosas láminas ilustrativas. Tal primor material no parece haber cautivado a los críticos que han estudiado la obra. No es extraño encontrar cierto escepticismo ante una obra que se propone la escabrosa tarea de poner en verso las reglas minuciosas y complicadas de la música²⁷. Sin embargo

²⁷ Palabras como éstas de L. A. de Cueto ha merecido *La música*: «Causa lástima verle (Iriarte) enredado en explicar afanosamente el análisis y la división de las escalas *diatónica* y *cromática*», e incluso llega a preguntarse «¿puede esto llamarse poesía». Cf. L. A. DE CUETO, «Bosquejo histórico crítico de la poesía española del siglo XVIII» en *Poetas líricos del siglo XVIII*, t. 61, Madrid 1952, p. CLII. Menéndez Pelayo lo califica de obra «harto infeliz, engendro híbrido», cf. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, Santander 1940, p. 619. Peor quizá que estos juicios es la actitud de Russell P. Sebold, que en su trabajo monográfico sobre el autor de *La música*, *Tomás de Iriarte. Poeta de raptó nacional*, Oviedo 1961, p. 39., ignora este poema, al que califica de «obra seca y demasiado técnica». No nos parece, sin embargo, una materia tan prosaica para ser tratada en un poema; huelga decir que, tras la literatura experimental de nuestro siglo, cualquier tema es

el poema fue muy celebrado en su momento dentro y fuera de España, especialmente en el extranjero²⁸ donde periódicos como el *Journal de la Littérature* le dedicaron apreciativos artículos, o autores como Samaniego, en el libro III de sus *Fábulas Morales*, o el italiano Metastasio, en una carta amistosa a Iriarte, se refirieron al poema en términos muy elogiosos²⁹. Y es que en el Siglo de las Luces la ciencia era poesía y la poesía era ciencia: lectores y literatos podían embelesarse lo mismo con la propagación de una vacuna que con el más acendrado sentimiento de un recuerdo. Pero a pesar de las alabanzas de sus coetáneos, esta obra no añadió ni un quilate siquiera a la gloria de Iriarte; antes bien le acarreó diatribas y sinsabores sin tiempo³⁰.

El mismo conocía la dificultad de su intento, y en la «Introducción» de *La Música* intenta justificarse: «Y á verdad, toda la particular afición que siempre me ha debido aquella ciencia, y todo mi eficaz deséo de dar alguna idéa a sus admirables gracias y utilidades se necesitaban para desmayar en una obra llena de escollos tan difíciles de evitar como fáciles de conocer»³¹. Con ello se refería Iriarte a la aridez de la materia escogida, que trata de evitar con el recurso ya conocido por la poesía didáctica grecolatina —tradición en la que se inserta de lleno— de los excursos temáticos, auténticas islas paradisíacas en el proceloso mar de la preceptiva melódica. Tales excursos beben de lleno en las fuentes clásicas, sobre todo en las *Geórgicas*. Y es precisamente en estos pasajes en los que *La música* alcanza el entusiasmo lírico de la auténtica poesía. En estos y en otros momentos de arrebató sincero, en los que Iriarte canta con fuerza y espontaneidad su admiración por las grandes figuras musicales de su tiempo, se revela el ingenio y gallardía del verdadero poeta.

La música es un extenso poema didáctico dividido en cinco cantos, cuya composición fue acabada en 1779, un año antes de su edición; si bien ésta se realizó bajo el mecenazgo de Floridablanca, ninguna mención o dedicatoria a tan ilustre personaje aparece en el poema. Una introducción del propio autor dando razones y justificaciones sobre el fondo y la forma de su obra precede al poema, y lo coronan numerosas notas finales de elevado saber técnico. La temática está organizada en cinco cantos, estructurados a su vez en artículos temáticos, formados por largas tiradas de endeca-

poetizable. Este empeño parece haber embargado la emoción de algunos poetas del siglo de las luces, que en su ingenua fe en la razón y la civilización —acorde a las nuevas tendencias científicas y literarias del momento— dedicaron poemas a los temas mas inesperados y peregrinos. Como muestra citamos varios del «Catálogo de Poemas Castellanos del siglo XVIII» del tomo 68 de la B.A.E., Madrid 1952, pp. vii-xiv: Ayala, *Termas de Archeda. Poema físico*; Camporredondo, *Tratado Filosófico-Poético Escótico*; Quintana, *Oda a la expedición española para propagar la vacuna en América*; Moreno de Tejada, *Excelencias del pincel y del buril*; Ortí y Mayor, *Cosmografía*; Salanova y Guilarte, *Sobre los principales heresiarcas*; Lebrun, *El Arte de confitar*.

²⁸ Cf. R. MERRITT COX, *Tomás de Iriarte*, Nueva York 1972, p. 32: «The reputation of the book was indeed tremendous in foreign countries. Translations were made of it in English, French, German, and Italian, and most foreign critics were unstinting in their praise of the book as a literary masterpiece. In Spain it was accepted with relative indifference». Se explica esa indiferencia debida a la enemistad de Iriarte con otros literatos, por ese tiempo existía una liga de «Anti-Iriatistas» así llamados entre ellos.

²⁹ Cf. L. A. DE CUETO, *op. cit.*, p. CLIII.

³⁰ Por ejemplo, la acerbísima disputa con su «archienemigo» Forner, acrecentada por el concurso literario de la Academia. Cf. COTARELO y MORI, *Iriarte y su época*, Madrid 1897, pp. 230-251.

³¹ La edición de *La Música* utilizada es la de editorial Gustavo Gili, facsímil de la de 1779, Barcelona 1989, p. B.

sílabos y heptasílabos en rima consonante, es decir silvas, metro muy cultivado en la segunda mitad del siglo XVIII en poemas extensos por su falta de sujeción a toda disciplina formal³². La elección de la silva consonante obedece a criterios de imitación de los clásicos, el propio Iriarte lo explica en la «Introducción», artículo XVI: la silva, al ser una estrofa sin un número determinado de versos, no esclaviza la libertad creadora del poeta, ni tampoco el tema «la cantidad de cosas que tienen que decir», y es el metro más parecido a los hexámetros griegos y latinos «porque en ellos no tuvieron los Homeros y Virgilio la precisión de completar el sentido al cabo de cierto número determinado de versos»; la rima consonante es menos uniforme y por tanto cansa menos en una obra larga en verso, que además pretende fijarse en la memoria de quien la lee.

En líneas anteriores de la «Introducción» Iriarte señala la novedad en nuestro idioma del tema a tratar: «Entiendo, pues, que en nuestra lengua Castellana no se ha publicado Poema alguno compuesto de propósito sobre la Música» y pide indulgencia para tan ardua labor (art. VI). El ofrecimiento de «cosas nunca dichas antes» constituye un tópico propio del exordio ampliamente difundido en la literatura europea, de origen clásico, que encuentra sus primeras manifestaciones en la Antigüedad griega (Quérilo de Samos o Dioscórides), pero uno de sus más conspicuos ejemplos es Virgilio en sus *Geórgicas* (III 4-14)³³; recordemos que se proclama un nuevo Hesíodo, al ser el primero que trata la agricultura en un poema latino. A pesar de la novedad temática de *La música*, Iriarte ya había señalado algunos precedentes en el artículo V de la «Introducción»: *Música* de Le Fèvre (París 1704), *Reflexiones sobre la Poesía y la Pintura* de Du Bos (París 1713), los dos en francés.

Otros modelos para su labor son Virgilio y Horacio, no en cuanto a la materia, sino al método. Del primero dice: «Pues como un Poema no es un método para aprender, ni una disertación para ventilar questiones, conviene ceñirse á lo que insinuó Virgilio en sus *Geórgicas*: *Non ego cuncta meis amplecti versibus opto*. Y en efecto, se equivocaría tanto el que esperase hallar en las mismas *Geórgicas* todo lo que conduce á la Agricultura, como el que pretenda que en este Poema se encierren otros preceptos que los generales de la Música.» («Introducción» art. VIII). Horacio constituye su ejemplo latino más admirado, y al que nombra como exponente a imitar de enseñanza en verso («Introducción» art. V), e incluso de cualquier arte, incluida la música (Canto IV art. VIII):

«De Músico instruido no se alabe
Quien no tenga á la vista sobre el clave
Estos y otros consejos que en el Lacio
A los Pöetas daba el cuerdo Horacio.
Él le dirá en su carta á los Pisones
Que, sin el arte, quien un vicio evita,
En vicio no menor se precipita.»

³² Cf. T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, op. cit., p. 307.

³³ Cf. E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, op. cit., pp. 131-136.

No en vano uno de los primeros trabajos que Iriarte acometió fue la traducción de su epístola más famosa, la *Epistula ad Pisones* o *Ars Poetica*, publicada en 1777, posteriormente a su composición, que le acarreó una gran popularidad como traductor³⁴, y la *Sátira I* del mismo autor. De Virgilio tradujo los cuatros primeros libros de la *Eneida* (1782)³⁵. Tampoco olvida la otra obra de Virgilio, las *Bucólicas*, cuando escribió la *Égloga sobre la felicidad de la vida del campo* (1780)³⁶, no dejando ningún aspecto de la obra del mantuano sin explorar.

Siguiendo la guía de estos dos grandes autores latinos, compone su poema didáctico *La Música*. De Horacio lleva a la práctica su lema del *utile dulci*, y de Virgilio y sus *Geórgicas* el molde para su obra. Quizá aprovechó la estela de *La Diana o el Arte de la Caza*, de don Nicolás Fernández de Moratín, anteriormente publicado, pues el virgilianismo, si bien indudablemente presente en *La música*, acaso parezca mediatizado o «de segunda mano» —pudiera ser la intención de Iriarte difuminar su modelo, pues era un excelente latinista y traductor—. Tres elementos imprescindibles del poema didáctico grecolatino están presentes: proemio, tecnicismos y excursos.

2.1. La primera función del proemio es declarar la materia a tratar. He aquí la fórmula empleada por Iriarte al comienzo del Canto I:

«Las maravillas de aquel arte canto
Que con varia expresión, grata al oído,
Mide y combina el tiempo y el sonido.»

Estos versos iniciales de *La música* bien pudieran deberse al proemio de las *Geórgicas*, pero también recuerdan el inicio, ya convertido en tópico, de los poemas épicos, tanto los griegos *Ilíada* y *Odisea*, como la *Eneida*. Seguramente es a este último al que más se acercan, conservando la misma estructura sintáctica: C.D. + *cano* + oración de relativo dependiente del complemento directo:

*Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lauiniaque uenit
litora, multum ille et terris iactatus...* (Aen. I, 1 ss.)

³⁴ Cf. MERRITT COX, «La Poética», en *op. cit.*, pp. 61-68. Para una valoración de su labor como traductor cf. MENÉNDEZ PELAYO, *Horacio en España*, t. 2, Madrid 1885, pp. 117 y ss.

³⁵ Cf. A. NAVARRO GONZÁLEZ, «Introducción» a la edición de *Poesías de Tomás de Iriarte*, Madrid 1963, pp. 19-22. Otras traducciones clásicas de Iriarte son *Catorce fábulas de Fedro* (1777).

³⁶ La presentación de Iriarte al concurso de la Academia con esta égloga condujo a una de las disputas literarias más famosas del siglo: la habida entre Iriarte y Meléndez Valdés, a quien se le concedió el primer premio con gran disgusto del primero. Cf. M. J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «Las églogas presentadas a la Real Academia Española en el certamen del año 1780», *Revista de Literatura* 98 (1987) 473-489; y de la misma autora, «Los premios de la Academia Española en el siglo XVIII y la estética de la época», *BRAE* 67 (1987) 393-426.

El segundo componente del proemio clásico consiste en la invocación a las divinidades acordes a la enseñanza que el poema didáctico trata de transmitir; tratándose en este caso de la música, las divinidades a las que se habría de acoger Iriarte serían: Apolo y su coro de Musas, las Sirenas con su canto, legendarios tañedores e inventores de instrumentos como Pan, Palas Atenea, Arión, Terpandro y Orfeo. Catálogo de divinidades que a imitación de la enumeración de *G. I 5-24*, aparecen en *La música*, mas rechazadas como «falsos Númenes». Es una divinidad propia del siglo a la que se acoge el autor canario, la «Sabia Naturaleza». Al igual que Virgilio suplica a César favor inspiración y misericordia para su empresa literaria (*G. I 25-42*), Iriarte aplica el mismo tratamiento a la Naturaleza, rechazando los mitos grecolatinos, no desde una actitud cristiana, sino desde una postura lúcidamente panteísta y naturalista:

«Sabia Naturaleza, que al encanto
De la divina Música sensibles
Formaste las vivientes criaturas,
Díctame tus preceptos infalibles;
Que si tu luz y auxilio me aseguras,
Podrá el acento de la musa mía
Imitar de su asunto la armonía.
Tú sólo, tú me bastas; y no imploro
Fantásticas Deidades de la Grecia.
Quien te sigue, las fábulas desprecia,
No confía en Apolo, ni en su coro;
No invoca á las Sirenas; ni averigua
Si halló la flauta Pan, el Dios de Arcadia,
O la trompeta fué invencion Paladia;
Si á la cítara antigua
El náufrago Arión la vida debe,
Y Terpandro apacigua
Con su lira el tumulto de una plebe;
O si, atrayendo los peñascos duros,
Sabe Anfion á Tébas poner muros,
Y suspender Orfeo
A los hombres, las fieras, y el Leteo.
Otras verdades sólidas me llaman,
Y ellas, nó falsos Númenes, me inflaman.»

De todas formas, siguiendo la preceptiva de los poemas didácticos latinos, y en concreto de las *Geórgicas*, sí incluye en el proemio, aunque sea para negarlas, toda esa serie de divinidades y héroes ligados a la actividad musical, con el colofón final de Orfeo, una figura fuertemente ligada al poema latino. Sustituyendo la invocación a César, introduce el apóstrofe a la Naturaleza personificada, auténtica diosa del Siglo de las Luces, pues «el nuevo ideal humano es el hombre gobernado interiormente por el sentimiento moral-natural. De la transplantación de esos ideales al sueño del *estado de naturaleza* brota el carácter de la poesía idílica de este siglo y el sentimiento de su posición antagónica ante la sociedad existente engendra la sátira: he aquí por qué estas dos actitudes del espíritu informan toda la poesía didáctica de la época

(la Ilustración)»³⁷. Tampoco es ajeno a estos versos del proemio el concepto aristotélico de imitación de la naturaleza, aunque muy sucintamente.

Por último forma parte teórica del proemio la dedicatoria a un protector o mecenas, que suele aparecer al principio y final de todos los cantos del poema. Iriarte tuvo a bien ejercer literariamente su independencia, pues no aparece en ningún momento en su poema un personaje poderoso que actúe de mecenas de su obra, muy al contrario de Virgilio y Mecenas, Moratín y el infante Luis o Céspedes y el marqués de Priego. Sin embargo sí sabemos que *La música* fue publicada bajo el cuidado de su hermano Bernardo y con el patrocinio José Moniño, conde de Floridablanca, ministro del rey. Tan sólo hace una pequeña concesión al tópico, y es la breve mención al rey Carlos III como protector de las artes al final del canto III, art. X.

2.2. El afán de transmisión de saber que anima a los escritores de una obra didáctica supone la implicación del lector como parte imprescindible, como alumno de esa enseñanza de la que se erige como maestro el autor del poema. Para captar su atención primero y hacer que se sienta incluido en ese proceso de trasvase de saberes el autor didáctico utiliza diversos recursos³⁸. Así en las *Geórgicas* Virgilio utiliza con muchísima frecuencia la segunda persona, procurando mantener una gran variedad, y otras formas verbales, como son las perífrasis que indican «deber». El poema didáctico de Iriarte es quizá más descriptivo que imperativo, confluyendo en gran medida con el género ensayístico³⁹, así esa segunda persona a la que se dirige el autor didáctico resulta bastante difuminada en *La música*, utilizando en todo momento la tercera persona, incluso en el Canto II, en el que el pastor Salicio le explica a su amada la expresión de los afectos a través de la música, y por tanto hay un emisor y un receptor concretos. Sí utiliza las perífrasis de «deber» y semejantes, o el equivalente a la fórmula *conuenit*, tan empleada por Virgilio:

«Para el acierto en ellos se requiere
Que desde luego el Músico aplicado
Con estudio profundo considere...
Que la admire...
Que se deleite...

³⁷ Cf. L. F. VIVANCO, *Moratín y la ilustración mágica*, Madrid 1972, p. 27. Es precisamente en el siglo XVIII cuando aparecen las teorías del buen salvaje de Rousseau, que contribuyen decisivamente a la elevación de la naturaleza como un valor primordial.

³⁸ Sobre este tema pueden encontrarse diversos ejemplos en A. GALLEGO BARNÉS, «La relación autor / lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades», *Criticón* 58 (1993) 103-116.

³⁹ A. GALLO GRUSS, en «Tópicos y recurrencias en los resortes del didactismo: confluencia de diferentes géneros», *Criticón* 58 (1993) 135-154, estudia la proximidad del género didáctico, tanto en verso como en prosa, a otros géneros literarios: ensayístico, epistolar, el diálogo y la miscelánea, entre los que analiza las muchísimas concomitancias que comparten. Pero, sin duda, si a un género se parece el didáctico, es el ensayístico, afirmando incluso que son intercambiables y que el género didáctico, ausente en nuestros días, es el embrión del ensayo actual (pp. 135-136). En este sentido, *La Música*, bien podría ser un «ensayo en verso» al faltar esa segunda persona como receptor del saber musical que se describe.

Y debe finalmente
 Obrar ligado a un plan, norma o sistema. (I art. II)
 No basta, enfin, al Músico que mida
 Las harmónicas frases...
 muchas veces conviene que insinúe... «(I art. XIII)

La personalización del texto es elemento de importantes consecuencias didácticas. El autor aparece como emisor de saberes frente al receptor reafirmando la implicación de éste en la comunicación que se establece en el texto didascálico; la continua presencia del escritor en el propio momento de la escritura es otro de los rasgos más importantes de este género. La voz de Virgilio como referente real aparece a lo largo de sus *Geórgicas*: bien haciendo referencia en los proemios de los cuatro libros a los asuntos que va a tratar, bien en la *sfragís* final, y especialmente llamando la atención del lector para volver de nuevo a la materia principal, o apresurando su labor — siempre bajo el disfraz de diferentes metáforas, náuticas, bélicas o lúdicas—. Una de estas metáforas, la náutica⁴⁰, va a utilizarla Iriarte, mas aplicándola a la parte puramente preceptiva de su poema, al músico (I art. XII):

«Así tal vez hallándose una nave
 Ya del puerto á la vista,
 Sabe al Piloto que una milla dista,
 Pero el tiempo no sabe
 Que para navegarla se requiere;
 Pues según sople el viento fuerte, ó suave,
 Hará que se retarde, ó se acelere;
 Y nunca habrá por eso hasta la orilla
 Mas ni ménos espacio que una milla.»

2.3. Todos los autores didácticos intentan hacer su exposición agradable, la *amoenitas* es un requisito esencial al cual no pueden sustraerse. Perfectamente lo entienden el autor de *La música* cuando, explicando su propósito, declara: «Por otra parte, me serviría de suma complacencia que los que ignoran la Música, pero que tienen gusto en la Poesía, no juzgasen del todo infructuoso el conato que he puesto en disminuir la aridez de la doctrina, introduciendo varios episodios y ficciones poéticas (nó mitológicas)...» («Introducción» art. XV).

Esos vergeles o islotes que salvan los escollos de un exceso de preceptiva son en este caso, frente a los poemas didácticos anteriormente estudiados, escasos. La materia musical se extiende versos y versos a lo largo de los seis cantos de *La música*. Tan es así que autores como Quintana, tan poco generoso como siempre en apreciaciones elogiosas, lo considera más un tratado que un poema⁴¹. Y con estudiosos ho-

⁴⁰ Las imágenes náuticas aplicadas a la labor literaria constituyen desde Virgilio un tópico ampliamente entendido; cf. E. R. CURTIUS, «Metáforas náuticas», en *op. cit.*, pp. 189-193.

⁴¹ Cf. M. J. QUINTANA, «Iriarte-Samaniego-prosaismo», en *Poetas líricos españoles del siglo XVIII*, t. 61 B.A.E., Madrid 1952, p. CLI.

diernos podemos afirmar que «Iriarte se exponía a inclinar la balanza de lo útil y de lo ameno en beneficio de lo primero».⁴²

Todos los excursos que aparecen en este poema tienen un origen virgiliano, más o menos maquillado, mas no sólo de las *Geórgicas*; la *Eneida* y las *Bucólicas* están también presentes en *La música*.

El primer episodio con huellas de las *Geórgicas* se halla en el Canto I, inmediatamente después del proemio, y se extiende a lo largo de nueve artículos, I-IX. En él expone Iriarte el origen de la música, describiendo un mundo idílico, muy semejante a aquel en que Virgilio situaba la Edad de Oro y el origen del trabajo (*G.* I 121-152). El canto constituía entonces, al igual que los frutos de la naturaleza, un don concedido sin necesidad de trabajarlo ni estudiarlo: el canto de las aves, las corrientes de los riachuelos, las hojas agitadas por el viento... un marco ideal, un *locus amoenus* propio de un ambiente eglógico. El final de esta edad lo pusieron las invasiones bárbaras, godos y vándalos desterraron el Buen Gusto, y a las artes «ningún asilo las quedó en la tierra» —imagen tomada de *G.* II 474: *Iustitia excedens terris*—.

La influencia más perceptible del poema geórgico de Virgilio la constituye el excurso dedicado a la bienaventuranza de aquel que se dedica a la música —finalizando el canto II, trasunto del *macarismós* de *G.* II 458-540—. Iriarte lo ha trasladado a la nueva materia, e incluso ha conservado algún recuerdo del campo de las *Geórgicas* (I art. XIV):

«¡Dichoso el que se inclina
A tal placer por su nativo genio...!
¡Dichoso aquél que, quando asoma el alba
En el Mayo sereno,
Se complace en salir al campo ameno,
Y oír la acorde salva
Con que la ofrecen dulces xilguerillos
Los obsequios mas gratos y sencillos!»

La continuación del *macarismós* ha lugar en el inicio del siguiente canto, III art. I, que canta la universalidad de la música y los beneficios que su ejercicio reporta, traduciendo los versos 458-459 de *G.* II: *O fortunatos nimium, sua si bona norint, / agricolas*, de esta forma:

«¡Felices los que gocen
Las delicias de este arte, si conocen
Los bienes que él encierra!»

⁴² Cf. la «Introduzione» a la traducción al italiano que de *La Música* publicó G. C. DE GHISI en Florencia en 1868. De hecho este poema es muy apreciado por los historiadores de la música, que lo consideran un documento excepcional para la música del siglo XVIII; cf. *La música en la época de Goya: En torno a Iriarte, poeta y músico*, Capilla del Museo Municipal de Madrid 1996; y M. NEAL HAMILTON, *Music in Eighteenth Century in Spain*, Illinois 1937.

Aunque el sustantivo *agricolas* se ha convertido en «los que gocen / las delicias de este arte» y el posesivo *sua* se ha ampliado con una oración de relativo, pues los bienes ahora no pertenecen al vocativo, sino a la música —transformaciones por otra parte necesarias para la aclimatación a un nuevo contexto—, se ha conservado la estructura sintáctica (la oración condicional) en igual posición dentro de la exclamación, y los sustantivos fundamentales: *fortunatos* y *bona*.

Todo el Canto II está constituido por un episodio bucólico, sustituyendo al mito de Orfeo de las *Geórgicas* (IV 467-527). Recordemos que Iriarte había rechazado en dos ocasiones explícitamente las ficciones mitológicas, en el proemio y en la «Introducción». Por ello no puede admitir, al utilizar el recurso de los excursos o digresiones, utilizar un mito. En este canto un pastor, Salicio —nombre de reminiscencias garcilasianas— explica a su amada, la pastora Crisea, algunos preceptos musicales. Tal pastor reúne algunas características propias de Orfeo, tales como una habilidad portentosa como músico, llegando, como el cantor de Tracia, a encantar a los que le escuchan (II art. I):

«Del forastero, á divulgarse empieza
La fama de su ingenio y su destreza.
Concurren los Zagales,
Que oyéndole, se admiran y suspenden»

Otra escena de las *Geórgicas* (IV 350-352), aquella en que las ninfas que componen el cortejo de Cirene escuchan a Aristeo y una de ellas, Aretusa saca la cabeza del lago, es recogida en este mismo episodio:

«Y las Ninfas del rio,
Que aquel sitio sombrío
Fertilizaba con su lento curso,
Sacando de las aguas la cabeza,
Le oyeron pronunciar este discurso»

Con estas palabras se inicia un nuevo núcleo didáctico exclusivamente puesto en boca de este trasunto de Orfeo, Salicio⁴³. El último artículo del Canto II cierra el episodio de Salicio y Crisea. En este segmento de *La música* Iriarte combina magníficamente lo pastoral con lo didáctico; los ecos de la obra bucólica de Virgilio llenan la escena: la sombra y la fresca hierba («Un día, enfin, quando á la fresca sombra / De los robustos árboles de un soto / Ambos yacían en la verde alfombra»); el canto, por supuesto; el intercambio de poemas y canciones; el asedio amoroso...⁴⁴. También se deja sentir la influencia de Garcilaso, patente sobre todo en la elección del nombre del personaje, Salicio.

⁴³ Cf. R. MERRITT COX, *op. cit.*, pp. 73-78.

⁴⁴ Una nueva coincidencia con las *Geórgicas* puede recogerse aquí, y es la vertiente como poeta didáctico de Orfeo, idea con la cual están de acuerdo críticos hodiernos como M. OWEN LEE, quien ha dedicado recientemente un interesante estudio, *Virgil as Orpheus* (Nueva York 1996), a las *Geórgicas* partiendo de la identificación de Virgilio como Orfeo y Aristeo como Augusto. Esta posible identificación de Salicio-Orfeo-Iriarte podría estar apoyada por el deseo de Salicio: «Felice yo, si, qual te agrada el arte, / Mi enseñanza tambien puede agradarte», deseo y propósito seguro de Iriarte.

Más proyecciones de las *Geórgicas* pueden detectarse en *La música*, tales como la alabanza a la producción musical de España (III art. IX), eco lejano del *Laus Italiae* (G. II 136-176), cuyo tono adquiere matices políticos con el elogio a Carlos III que lo cierra —al igual que el latino—.

Si Iriarte se fija en las *Geórgicas* y las *Bucólicas*, no olvida la *Eneida*. Y a este origen se remonta el último excursus de *La música*, una visita al mundo de ultratumba (IV art. IV-XIII); en realidad no es una visita, sino un sueño debido a la renuencia de Iriarte a los mitos y prodigios. Su guía será un personaje admirado por el autor, el compositor italiano Jommelli. En este viaje onírico llega a los Campos Elíseos «Albergue de almas justas y eminentes», donde ve insignes músicos ya muertos. El episodio aquí proyectado es sin duda la catábasis de Eneas (*Aen.* VI) de mano de su padre Anquises. No es ésta la única coincidencia: al igual que Anquises le muestra a su hijo la historia de Italia y profetiza su futuro, Jommelli le explica a Iriarte el estado de la música en Europa y profetiza el éxito de la música española y el laurel literario a Iriarte.

2.4. A diferencia del *Poema de la Pintura* de Céspedes y de *La Diana* de Moratín, *La música* no toma como pretexto la enseñanza de una materia para la labor literaria. En él la parte exclusivamente didascálica, la dedicada a la transmisión de unas determinadas normas y preceptos, es mayor que la dedicada a rebajar el clímax didáctico, los excursus y digresiones. Los tecnicismos son abundantísimos, y muy especializados, tanto que necesitan unas extensas notas explicativas que Iriarte incluyó al final del poema.

Como *La Diana*⁴⁵, *La música* comparte un rasgo propio de la poesía del siglo XVIII: la enumeración de personajes ilustres de la ciencia de la época, en este caso sustituidos por músicos (IV art. IX):

«Galupi, Vinci, Pergolese, Leo,
Héndel, Pórpura, Lulli, Perez, Feo,
Trajeta, Mayo, Cáfar, Piccini,
El anciano Saxon, Nauman, Saccini...»

Son catálogos, además, propios de la épica antigua, griega y latina. Pero el auténtico hito de Iriarte es Hadyn, amigo personal suyo, al que dedica un extenso elogio en el Canto V.

Con *La música* Iriarte completa su entrenamiento con los clásicos, que había empezado con las traducciones de Virgilio y Horacio, y culmina con este poema didáctico. La siguiente obra serán las *Fábulas*, obra que le reportó el mayor éxito literario del siglo y que comparte con su anterior producción un marcado carácter didáctico y raíces clásicas.

⁴⁵ Los elementos propios de la bucólica y la posterior recepción de este género en nuestras letras ha sido muy bien estudiado y expuesto por V. CRISTÓBAL, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980. Más incompleto es el estudio de M. J. BAYO, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1530)*, Madrid 1970.

Al componer este poema, Tomás de Iriarte adopta como propio el lema de Horacio del *utile dulci* y moldea su poema siguiendo las directrices de la poesía didáctica clásica: proemio, interpelaciones al lector, digresiones y tecnicismos. Para ello toma como modelo el poeta latino, que tras Horacio, más admira, Virgilio, y entresacando elementos de toda su obra —*Bucólicas*, *Eneida* y especialmente las *Geórgicas*— y los inserta en *La música* intentando adquirir un tono más dulce para su poema. De las *Geórgicas* adapta el proemio, los recursos retóricos que reflejan la estrecha relación autor-lector, y algunos de los excursos más famosos: el elogio de la vida del campo, el epilio de Orfeo..., muy tamizados por su propio gusto y otras tradiciones anteriores como la garcilasiana. Consigue al mismo tiempo elevar la tonalidad virgiliana con numerosas pinceladas de las *Bucólicas*, consiguiendo una perfecta fusión de lo bucólico y de lo didáctico. De la *Eneida* toma la catábasis de Eneas, y la transforma, acorde a la mentalidad racional ilustrada, en un viaje onírico. Resulta así imposible negar la deuda de *La música* a toda la obra de Virgilio en general, y de las *Geórgicas* en particular.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOYLE A. J., 1986, *The Chaonian Dove*, Leiden.
- BROWN, J. M., 1965, «La teoría del Arte de Pablo de Céspedes», *Revista de Ideas Estéticas* 23, 95-105.
- DE CASTRO, A., 1966, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Madrid.
- CEÁN BERMÚDEZ, A., 1965, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, ed. facsímil de la de Madrid 1800.
- CEBRIÁN, J., 2004, *La musa del saber. La poesía didáctica de la Ilustración española*, Madrid Iberoamericana, Frankfurt am Main Verwert.
- COTARELO Y MORI, 1987, *Iriarte y su época*, Madrid.
- CRISTÓBAL, V., 1980, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid.
- CRISTÓBAL, V. 1986, «Nicolás Fernández de Moratín, recreador del Arte de Amar», *Dicenda* 5, 73-87
- CRISTÓBAL, V., 1991, «De las *Geórgicas* de Virgilio al *Arte de la Caza* de Moratín», *Habis* 22, 191-205.
- COBO SAMPEDRO, R., 1881, *Pablo de Céspedes. Apuntes biográficos*, Córdoba.
- DE CUETO, L. A., 1952, «Bosquejo histórico crítico de la poesía española del siglo XVIII» en *Poetas líricos del siglo XVIII*, t. 61, Madrid.
- CURTUS, E. R., 1955, *Literatura europea y Edad Media Latina*, trad. A. Alatorre y M. Frenk, Madrid (reimpr.1989)
- GALLEGO BARNÉS A., 1993, «La relación autor/lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades», *Crítica* 58, 103-116.
- GIGANTE, M. (ed.), 1982, *Le Georgiche*, Nápoles.
- GIL SERRANO, A., 1982, «La pintura de Pablo de Céspedes», *Axarquía* 14, 7-19.
- HEINZ, K. H., 1971, *Vergils Georgica. Strukturanalytische Interpretationen*, Tubinga.
- JOHNSTON, P. A., 1980, *Vergil's Agricultural Golden Age*, Leiden.
- KLINGNER, O., 1963, *Virgils Georgica*, Zurich.

- KONSTAN, D., 1994, «Foreword: To the Reader», *MD* 31, 11-22.
- KROMER, G., 1979, «The Didactic Tradition in Vergil's *Georgics*» en *Virgil's Ascraean Song*, Australia, 7-22.
- MENENDEZ PELAYO, R., 1885, *Horacio en España*, t. 2, Madrid.
- MERRITT COX, R., 1972, *Tomás de Iriarte*, Nueva Cork.
- NAVARRO TOMÁS, T., 1991, *Métrica española*, Barcelona.
- PÖHLMANN, E., 1988, «Sabiduría útil: el antiguo poema didáctico», en *Historia de la literatura*, t. 1, *Literatura clásica*, Madrid, Akal, pp. 135-162.
- QUINTANA, J. M., 1952, «Iriarte-Samaniego-prosaismo», en *Poetas líricos españoles del siglo XVIII*, t. 61 B.A.E., Madrid, p. CLI.
- QUINTANA, J., 1838, *Poesías selectas castellanas*, Madrid.
- RALLO GRUSS, A., 1983, «Tópicos y recurrencias en los resortes del didactismo: confluencia de diferentes géneros», *Criticón* 58, 135-154.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, J., 1903, «Artistas exhumados: Pablo de Céspedes, pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y ¿músico?», *Boletín de la Sociedad Española de Escultores* II, 204-214.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M. J., 1987, «Las églogas presentadas a la Real Academia Española en el certamen del año 1780», *Revista de Literatura* 98, 473-489.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M. J., 1987, «Los premios de la Academia Española en el siglo XVIII y la estética de la época», *BRAE* 67, 393-426.
- RUBIO LAPAZ, J., 1993, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada.
- RUIZ DE ELVIRA, A., 1972, «El contenido ideológico del *labor omnia vicit*», *CFC* 3, 9-33.
- SCHIESARO, A., 1994, «Il destinatario discreto. Funzioni didascaliche e progetto culturale nelle *Georgiche*», *MD* 31, 112-129.
- SCHMIDT, M., 1968, *Die Komposition von Virgils Georgica*, Meisenheirn.
- SEBOLD, R. P., 1961, *Tomás de Iriarte. Poeta de rapto nacional*, Oviedo.
- TUBINO, F. M., 1868, *Pablo de Céspedes*, Madrid.
- VIVANCO, L. F., 1972, *Moratín y la ilustración mágica*, Madrid.
- ZUERAS TORRENS, F., 1975, «Los pintores-escritores como Céspedes como arquetipo», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 95, 5-23

⁴⁶ Cf. V. CRISTÓBAL LÓPEZ, «De las *Geórgicas* de Virgilio al *Arte de la Caza* de Moratín» *art. cit.*, p. 203.